

モーツァルト《フィガロの結婚》のレチタティーヴォ・セッコにおける 通奏低音の進行

—「型」の使用を中心に—

高橋 健介

1. 序論

1.1. 目的

W. A. モーツァルト Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791) のオペラ研究は数多くある。しかし、レチタティーヴォに関する研究は非常に少ない。オーケストラの伴奏によるレチタティーヴォ・アッコンパニヤートについては、オペラ研究において補足的に扱われることがあるものの、歌唱声部と通奏低音によって演奏されるレチタティーヴォ・セッコについては皆無であると言っても過言ではない。モーツァルトのレチタティーヴォ・セッコには、バロック時代からの伝統である通奏低音が使われているが、そこにはそれまでの慣習を越えた、同時代の作曲家にはない新しい使い方がある。その特徴を見出すために、本論文では《フィガロの結婚 *Le nozze di Figaro*》K. 492 の全レチタティーヴォ・セッコを対象として、通奏低音の進行の分類と分析を行う。そして、モーツァルトがダ・ポンテ Da Ponte, Lorenzo (1749-1838) の台本をどのように処理したのかを探ることが目的である。

1.2. 先行研究

筆者は「モーツァルト《コシ・ファン・トゥッテ》のレチタティーヴォ・セッコにおける通奏低音の進行一定型と特殊音形による表現—」(高橋 2020) で、《コシ・ファン・トゥッテ *Così fan tutte*》K. 588 の全てのレチタティーヴォ・セッコを対象に、通奏低音と台本の関係性について分析と考察を行った。そこでは、本論文でも扱うモーツァルトが頻繁に使用した通奏低音の「定型」を見出すことができた。すなわち、バス音(第1音)が半音上行(第2音)、全音下行(第3音)、さらに半音下行、もしくは全音下行する(第4音)ことによる4音から成る進行である。さらに定型の使用と対照的に、通奏低音の上行音形や下行音形を巧みに使い分けることで、ダ・ポンテの台本の内容を通奏低音の進行でも表現していたことを明らかにした。

それ以前の主要な先行研究として、ショーン・デイヴィッド・クーパーの *The virtue of recitativo semplice in the operas of Wolfgang Amadeus Mozart*. (『モーツァルトのオペラにおけるレチタティーヴォ・センプリチェの本質』) (Cooper 2009) を挙げることができる。モーツァルトのレチタティーヴォ・セッコと、パイジエッロ Paisiello, Giovanni (1740-1816) やサリエーリ Salieri, Antonio (1750-1825) のレチタティーヴォ・セッコを比較し、モーツァルトの特徴を明らかにしているが、包括的にオペラの全レチタティーヴォ・セッコが扱われているとは言い難い。

ダウンズの ““Secco” recitative in early classical opera seria (1720-80). ” (「古典派初期のオペラ・セリアにおける『セッコ』レチタティーヴォ」) (Downes 1961) では、本論文でも扱う「副属七 secondary dominant」が18世紀のレチタティーヴォ・セッコにおいて、台詞の緊張と弛緩に合致して使われていたことが指摘されている。あくまで指摘されているのみであり、扱っている対象もモーツァルト以前の作曲家である。

その他に演奏の観点からは、アルハデフの博士論文 *Keyboard secco-recitative improvisation in comic opera: A practical guide for improvising secco-recitative including a new notational short-hand and the complete realizations of the secco-recitatives in Wolfgang Amadeus Mozart's “Le nozze di Figaro K. 492”, and Gioacchino Rossini's “Il barbiere di Siviglia.”* (『コミック・オペラにおける鍵盤のセッコ・レチタティーヴォの即興：ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトの《フィガロの結婚》K. 492とジョアキーノ・ロッシーニの《セビリアの理髪師》の新しい記譜の簡略表記法と完全なレアリゼーションを含んだセッコ・レチタティーヴォの即興のための実践的ガイド』) (Alhadeff 2006) や、鳴海史生「モーツァルト《フィガロの結婚》の通奏低音チェンバロの調律について」(鳴海 2007) を挙げることができる。前者は、鍵盤楽器奏者がレチタティーヴォ・セッコを弾く際のアルペジオの簡略表記法を新しく提示している。後者は全曲の通奏低音で弾かれる和音とその出現回数を調査し、レチタティーヴォ・セッコにおける通奏低音チェンバロの調律に最も適した調律法を研究している。しかし両者ともに、本論文で扱うようなレチタティーヴォ・セッコの構造を取り上げているわけではない。

1.3. 方法

上記のように、オペラの全ての包括的なレチタティーヴォ・セッコの研究は無いに等しい。そこで本論文では、モーツァルトがレチタティーヴォ・セッコの台本をどのように処理したのかを探るために、《フィガロの結婚》の全てのレチタティーヴォ・セッコを対象として、通奏低音の進行の分類と分析を行う。レチタティーヴォ・セッコの「型」の分類に関しては構文論的に分析・分類し、意味論的には扱わない。レチタティーヴォ・セッコの「接続」の2つの型については、構文論的に説明し、かつ意味論的に分析する。

2. 《フィガロの結婚》について

1786年5月1日にウィーンのブルク劇場で初演された《フィガロの結婚》は、フランスの劇作家ボーマルシェ Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de (1732-1799) の戯曲を原作として、ダ・ポンテの台本で作曲された。本論文での分析では、オペラの内容についても触れることになるので、あらすじを記す。

舞台は18世紀半ばのセビリヤ近郊、アルマヴィーヴァ伯爵(以下「伯爵」とする)邸である。伯爵の召使いフィガロと、伯爵夫人の小間使いスザンナの結婚式一日の出来事として描かれている。伯爵は、「初夜権」を復活させることも視野に入れて、結婚前のスザンナを

口説き落とそうとしている。伯爵夫人はフィガロとスザンナ、そして自分に思いを寄せる小姓ケルビーノの力を借りて、伯爵の心を取り戻そうとする。女中頭マルチェッリーナにかつて借金をしたフィガロは、返済できない場合は結婚するという契約をしている。マルチェッリーナは、借金を返済できないのにスザンナと結婚しようとするフィガロを訴えて裁判となるが、その裁判でフィガロがセビリアの医師バルトロとマルチェッリーナの子供だったことが明らかになる。障害は消え去り、めでたく2組の結婚式が行われる。結婚したスザンナは、伯爵夫人の作戦に協力するために、伯爵夫人の服を着て伯爵を誘惑する。しかし、作戦を知らないフィガロはスザンナを疑い喧嘩になるもののすぐに真実を理解し、愛が深まる。伯爵はこの企みに引っかけ、夫人に許しを請い、最後は全員がハッピーエンドとなる。

3. 分析の手順と方法

レチタティーヴォ・セッコが含まれる場面をRS(recitativo seccoの略)とし、順番に番号で示す。その小節数はモーツァルト新全集(Mozart 1991)に従う。【I-RS1】1-5と記した場合、第1幕の1つ目のレチタティーヴォ・セッコの1-5小節を指す。図1のRS番号対応表は、各レチタティーヴォ・セッコのRS番号と、前後の楽曲との位置関係、冒頭の歌詞を記載している。

分析対象は、《フィガロの結婚》におけるすべてのレチタティーヴォ・セッコである。楽譜は、モーツァルト新全集(Mozart 1991)を使用する。

なお、同じバス上で長三和音から属七の和音に移る場合が非常に多く、これらを分類するのは困難であるため、定型の抽出に際しては、すべて長三和音として抽出する。例外的に、長三和音から減七の和音に移る箇所は非常に限られるため、減七の和音を用いた定型に分類する。なお、音名はドイツ語で記す。

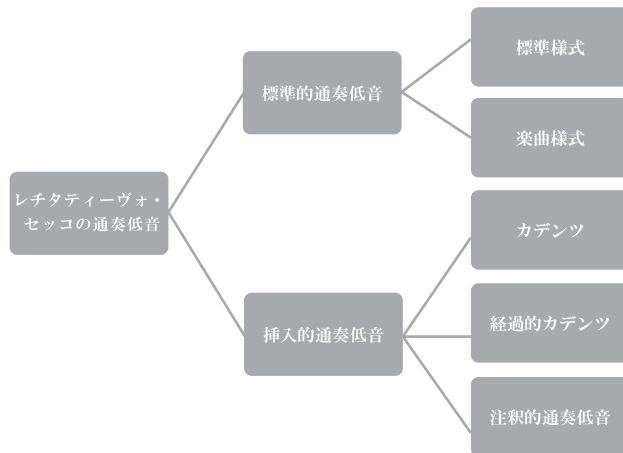
図1 RS番号対応表

RS番号	前後関係	歌詞冒頭	RS番号	前後関係	歌詞冒頭
I - RS1	No. 2前	Cosa stai misurando	III - RS1	No. 17前	Che imbarazzo è mai questo!
I - RS2	No. 3前	Or bene; ascolta, e taci	III - RS2	No. 18前	E perché fosti meco
I - RS3	No. 4前	Ed aspettaste il giorno	III - RS3	No. 19前	È decisa la lite.
I - RS4	No. 5前	Tutto anchor no ho perso	III - RS4	No. 19後	Eccovi, o caro amico
I - RS5	No. 6前	Va' là, vecchia pedante	III - RS5	No. 20前	Andiamo, andiam, bel paggio
I - RS6	No. 7前	Ah, son perduto!	III - RS6	No. 20後	Io vi dico, signor
I - RS7	No. 8前	Basilio, in traccia tosto	III - RS7	No. 21前	Cosa mi narri?
I - RS8	No. 9前	Cos'è questa commedia?	III - RS8	No. 21後	Piegato è il foglio...
I - RS9	No. 10前	Evviva!	III - RS9	No. 23前	Queste sono, madama
II - RS1	No. 11後	Vieni, cara Susanna	IV - RS1	No. 24後	Barbarina cos'hai?
II - RS2	No. 12前	Quanto duolmi, Susanna	IV - RS2	No. 25前	Presto avvertiam Susanna
II - RS3	No. 13前	Bravo! che bella voce!	IV - RS3	No. 26前	Nel padiglione a manca
II - RS4	No. 13前	Quante buffonerie!	IV - RS4	No. 27	Totto è disposto
II - RS5	No. 14前	Che novità!	IV - RS5	No. 28前	Signora, ella mi disse
II - RS6	No. 15前	Dunque, voi non aprite?	IV - RS6	No. 29前	Perfida
II - RS7	No. 15後	Oh guarda il demonietto!			
II - RS8	No. 16前	Tutto è come io lasciai			

4. 分析結果

分析の結果、レチタティーヴォ・セッコの通奏低音を大きく2種類に分類した(図2)。歌唱声部を伴って通奏低音が動く「標準的通奏低音」と、歌唱声部を伴わずに通奏低音のみが動く「挿入的通奏低音」である。レチタティーヴォ・セッコの大部分を占めるのは標準的通奏低音である。標準的通奏低音はさらに標準様式と楽曲様式に下位分類でき、挿入的通奏低音はカデンツ、経過のカデンツ、注釈的通奏低音に下位分類できる。それぞれの下位については各節で述べていく。その後、【II-RS5】を例に分析を行い、最後にオペラ全体の通奏低音を抜き出した「バス還元譜」(譜例31)を添える。

図2 レチタティーヴォ・セッコの通奏低音の分類



4.1. 標準的通奏低音

本論文では、歌唱声部を伴って通奏低音が動くものを「標準的通奏低音」と呼ぶ。図2で示したように、標準的通奏低音はさらに、通奏低音が一定時間動かない「標準様式」(譜例1)と、拍子構造が明確で歌唱声部の伴奏のように動く「楽曲様式」(譜例2)の2種類に分類できる。

譜例1 標準様式の例

Recitativo

SUSANNA
FIGARO

Co - sa stai mi - su - ran - do, ca - ro il mio Fi - ga - ret - to? - lo

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

譜例2 楽曲様式の例

Presto

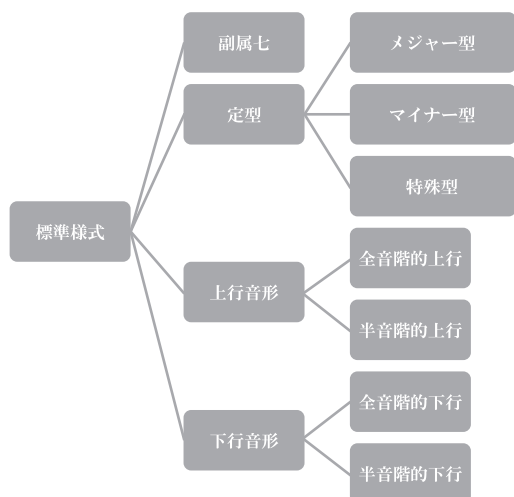
FIGARO (cantando entro la scena)

lo - si. Ma se Fi - ga - ro t'a - ma... ci sol po - tri - a... La la la la la la la la la

4.1.1. 標準様式の進行

レチタティーヴォ・セッコのほとんどの部分を構成しているのは、通奏低音が一定の間動かない標準様式である。標準様式の進行は、大きく4つに分類することができる。副属七、定型、上行音形、下行音形である。以下の節で詳細に述べていく。レチタティーヴォ・セッコの「型」の分類に関しては構文論的に分析・分類し、意味論的には扱わない。

図3 標準様式の進行の分類



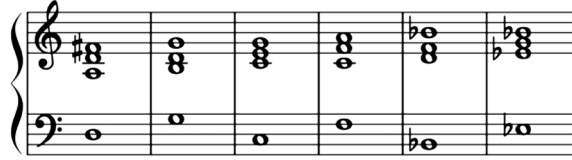
4.1.1.1. 副属七¹の使用

ダウンズは、18世紀のレチタティーヴォ・セッコにおいては、標準的に「副属七 secondary dominant」が自由に使用されると述べている (Downes 1961: 59)。すなわち、「V→I」の進行が連続的に繰り返され、それが台詞の緊張と弛緩に合致していると指摘する。

この仕組みでは、副属七を自由に使うことができる。実際、18世紀の通常の会話形式のセッコでは、ほぼすべての2つ目の和音が、次の和音の属和音になっている。このような副属七が、レチタティーヴォ・セッコの特徴である臨時記号の多さを担っている。この和声の絶え間ないカデンツは、[レチタティーヴォ・]セッコが模倣する話し言葉の緊張と弛緩の交替に見事に適していた。短い叙述の文章は通常、副属七に始まり、その解決で終わる。長い文章の中のフレーズは、同じ方法で組み立てられる傾向にあり、解決の和音は、通常1つの基本的な調性の中で互いに密接に関係している。これは非常に単純なシステムで、多くの学者がそれに気づかなかったか、少なくともそれを記述しなかったのが信じられないほどである。しかし、単純化しすぎてはいけない。通常の会話調のセッコの書式の中でも、緊張感や解放感を高めるために、他の進行が使われていた。例えば、副属七は、そのドミナントによって、さらに、そのドミナントのドミナントによって、ほぼ無限に先行されることがある。以下のような進行は珍しくない。「E major - A major - D major - G major - C - F」。これは「V/V/V/V/V - V/V/V/V/V - V/V/V/V/V - V/V/V/V/V - V - I」と分析することができる。(Downes 1961:59)²

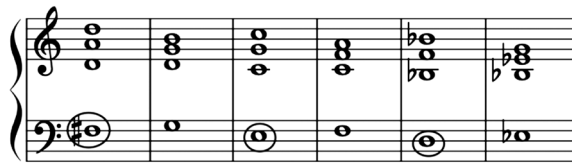
上記でダウンズが述べる副属七の進行を、Fis音から始まる進行に移調すると、譜例3のようになる³。

譜例3 ダウンズが述べる和声進行 (Downes 1961: 59)



さらに、ダウンズの引用の和声進行のVにあたる和音(1つ目、3つ目、5つ目の和音)の転回形を、基本形から第一転回形に変更すると、《フィガロの結婚》の全レチタティーヴォ・セッコの28%に使用されている副属七を使用した進行になる(譜例4)⁴。これらは36箇所に見られ、その内訳は次のようになる。バス3音による進行が最も多く28箇所、その他4音は4箇所、5音は3箇所、6音は1箇所である。この進行は、バス還元譜(譜例31)では点線括弧で示した。

譜例4 ダウンズが述べる和声進行 (Downes 1961: 59) の転回形を変更した進行

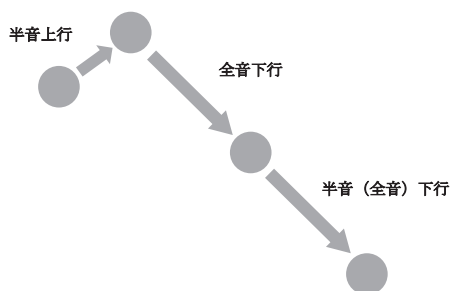


使用箇所(36箇所):【I-RS1】2-9(3音)、【I-RS2】7-26(6音)、【I-RS2】26-36(4音)、【I-RS2】37-40(3音)、【I-RS4】1-6(3音)、【I-RS5】2-16(5音)、【I-RS5】27-41(5音)、【I-RS6】13-21(3音)、【I-RS6】41-46(3音)、【I-RS6】71-81(3音)、【I-RS7】6-11(3音)、【I-RS8】10-15(3音)、【I-RS9】15-21(3音)、【I-RS9】22-27(3音)、【II-RS1】26-38(3音)、【II-RS1】39-45(3音)、【II-RS1】64-67(3音)、【II-RS2】21-28(3音)、【II-RS4】2-10(3音)、【II-RS7】1-6(3音)、【II-RS8】6-16(3音)、【III-RS1】17-28(3音)、【III-RS3】3-11(3音)、【III-RS4】7-12(3音)、【III-RS5】1-12(5音)、【III-RS6】3-11(4音)、【III-RS7】1-7(3音)、【III-RS8】6-10(3音)、【III-RS9】2-11(4音)、【III-RS9】32-43(4音)、【III-RS9】44-50(3音)、【III-RS9】56-61(3音)、【IV-RS1】39-45(3音)、【IV-RS2】7-10(3音)、【IV-RS3】11-18(3音)、【IV-RS5】1-7(3音)

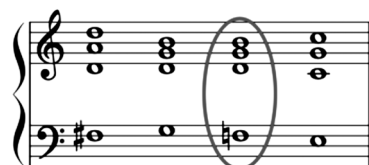
4.1.1.2. 定型の使用

副属七の次に多いのは、筆者が「定型」⁵と呼ぶ4音で構成されたバスの進行である。あるバス音が、半音上行、全音下行、さらに半音下行、もしくは全音下音する進行である(図4)。別の見方をすれば、副属七の進行の2つ目の和音の後(1つ目の解決の後)に、属七の第三転回形が加わったものである(譜例5)。全レチタティーヴォの中で28箇所に見られ、これは全体の20%にあたる⁶。

図4 定型のバス構造

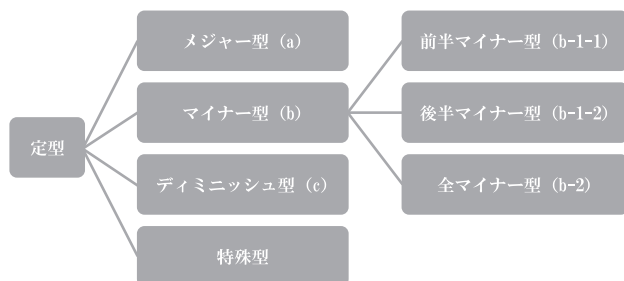


譜例5 定型(副属七の進行に属七の第三転回形が加わる)



定型は、基本形をメジャー型(a)とし、それが派生した型としてマイナー型(b)、ディミニッシュ型(c)、そして特殊型(d)⁷に分類することができる(図5)。さらに、マイナー型(b)には前半マイナー型(b-1-1)、後半マイナー型(b-1-2)、全マイナー型(b-2)がある。それぞれの区別については各節で説明する。なお、開始音は5音に見られる(D音、Dis音、E音、Fis音、Gis音)⁸。

図5 定型の分類



4.1.1.2.1. メジャー型(a)

定型の全28箇所のうち、13箇所に見られたのがメジャー型である。定型の基本形となるもので、2つ目の和音が長三和音となるのが特徴である。譜例6は、Fis音を開始音としたメジャー型である。なお、定型の譜例を示す際には後述の型も含めて開始音をFis音に統一する。

譜例6 定型のメジャー型(a)



使用箇所(13箇所):【I-RS6】49-56、【II-RS1】45-57、【II-RS3】13-21、【II-RS4】19-28、
【II-RS5】2-12、【II-RS5】13-24、【II-RS8】22-27、【III-RS3】8-19、【III-RS9】11-23、【IV-RS1】11-19、
【IV-RS1】35-41、【IV-RS3】1-5、【IV-RS3】32-38

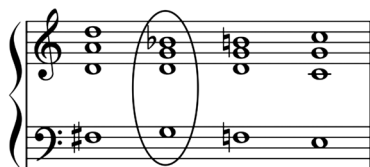
4.1.1.2.2. マイナー型(b)

マイナー型(b)は、前半マイナー型(b-1-1)、後半マイナー型(b-1-2)、全マイナー型(b-2)に分けられる。前半マイナー型は2つ目の和音が短三和音になるもの、後半マイナー型は4つ目の和音が短三和音になるもの、全マイナー型は2つ目の和音と4つ目の和音が短三和音になるものである。

4.1.1.2.2.1. 前半マイナー型(b-1-1)

前半マイナー型は2つ目の和音が短三和音になったものである。5箇所に見られる。

譜例7 定型の前半マイナー型(b-1-1)

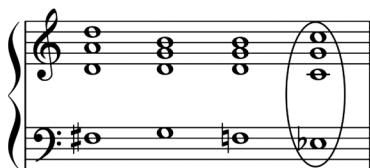


使用箇所(5箇所):【II-RS1】4-12、【II-RS2】5-10、【III-RS1】33-39、【IV-RS3】6-10、【IV-RS5】8-14

4.1.1.2.2.2. 後半マイナー型(b-1-2)

後半マイナー型は4つ目の和音が短三和音になったものである。1箇所に見られる。

譜例8 定型の後半マイナー型(b-1-2)

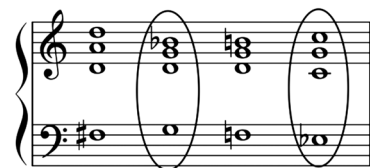


使用箇所(1箇所):【II-RS2】9-13

4.1.1.2.2.3. 全マイナー型(b-2)

全マイナー型は2つ目の和音と4つ目の和音が短三和音になったものである。5箇所に見られる。

譜例9 定型の全マイナー型(b-2)

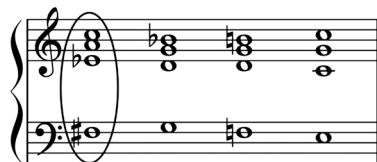


使用箇所(5箇所):【I-RS6】3-9、【II-RS4】33-39、【II-RS6】13-17、【III-RS7】7-10、【IV-RS1】1-5

4.1.1.2.3. ディミニッシュ型(c)

ディミニッシュ型は、一つ目の和音が減七になるものである。1箇所に見られる。

譜例10 定型のディミニッシュ型(c)

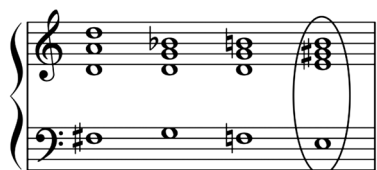


使用箇所(1箇所):【III-RS9】25-31

4.1.1.2.4. 特殊型

特殊型は、バス音の進行が定型と同じだが和音が変化した形、挿入的通奏低音を含む形とする。3箇所に見られる。【III-RS3】20-28は、バス音は前半マイナー型と同じだが、4つ目の和音が変化した形である(譜例11)⁹。【III-RS4】4-9は挿入的通奏低音である経過的カデンツが含まれたもの、【IV-RS3】9-11は、挿入的通奏低音である注釈的通奏低音が含まれたものである(譜例31のバス還元譜を参照)。

譜例11 特殊型(【III-RS3】)



使用箇所(3箇所):【III-RS3】20-28、【III-RS4】4-9、【IV-RS3】9-11

4.1.1.3. 副属七や定型の接続

副属七や定型は、2つ以上が接続して連なることがある。接続には、1つの和音を共有して接続する場合(譜例12)と、共有せずに接続する場合(譜例13)がある。本論文では前者をコンジャンクト、後者をディスジャンクトと呼ぶ(図6)¹⁰。レチタティーヴォ・セッコの「接続」の2つの型については構文論的に説明し、かつ意味論的にも分析する。

譜例12 コンジャンクトの例(【II-RS2】5-13、定型b-1-1と定型b-1-2のコンジャンクト)



譜例13 ディスジャンクトの例 (【IV-RS5】1-14、副属七と定型 b-1-1 のディスジャンクト)

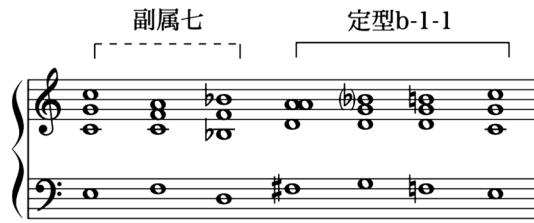
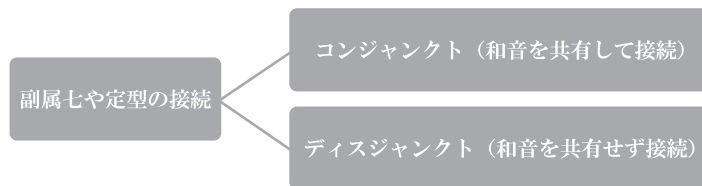


図6 副属七と定型の2つの接続パターン



4.1.1.3.1. 副属七や定型のコンジャンクトとディスジャンクト

副属七や定型のコンジャンクトによる接続は5箇所、ディスジャンクトによる接続は13箇所に見られる。

使用箇所 (「・」はコンジャンクト、「+」はディスジャンクトで示す) :

- 【I-RS2】7-40 (副属七+副属七+副属七)
- 【I-RS9】15-27 (副属七+副属七)
- 【II-RS1】26-57 (副属七+副属七+定型 a)
- 【II-RS2】5-13 (定型 b1-1・定型 b1-2)
- 【II-RS5】2-24 (定型 a+定型 a)
- 【III-RS3】3-28 (副属七・副属七+定型 d)
- 【III-RS4】4-12 (定型 d・副属七)
- 【III-RS7】1-11 (副属七+定型 b-2)
- 【III-RS9】2-43 (副属七+定型 a+定型 c+副属七)
- 【IV-RS1】35-45 (定型 a・副属七)
- 【IV-RS3】1-18 (定型 a+定型 b1-1・定型 d・副属七)
- 【IV-RS5】1-14 (副属七+定型 b-1-1)

4.1.1.3.2. コンジャンクトやディスジャンクトの使用環境と和音の変化

コンジャンクトやディスジャンクトの接続パターンが使用される環境は、大きく2種類に分類できる。すなわち、会話を主導する明確な「話し手」がいる場面(A)と、多数の人物が登場する場面(B)である。

A. 会話を主導する明確な「話し手」がいる場面

【I-RS2】7-40、【II-RS1】26-57、【II-RS2】5-13、【II-RS5】2-24、【III-RS7】1-11、
【IV-RS1】35-45、【IV-RS3】1-18

B. 多数の人物が登場する場面

【I-RS9】15-27、【III-RS3】3-28、【III-RS4】4v12、【III-RS9】2-43、【IV-RS5】1-14

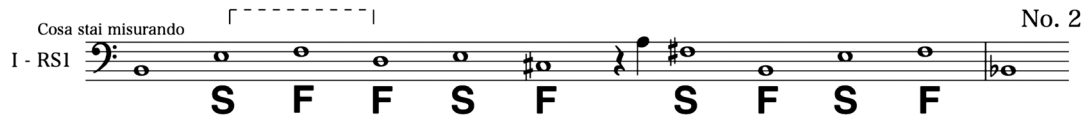
4.1.1.3.3. 会話を主導する明確な「話し手」がいる場面(A)と和音変化の関係

【I-RS2】は、劇中で最初に出てくる副属七の接続で、副属七が3度にわたってディスジャンクトされる。その結果、33小節間にわたって副属七が接続して進行する(譜例14)。

譜例14 【I-RS2】(抜粋)のバス還元譜

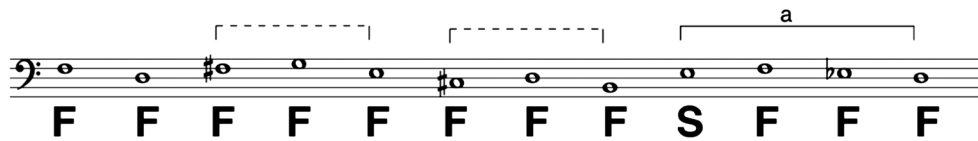


譜例16 【I-RS1】における和音を変える回数の変化(F=フィガロ、S=スザンナ)



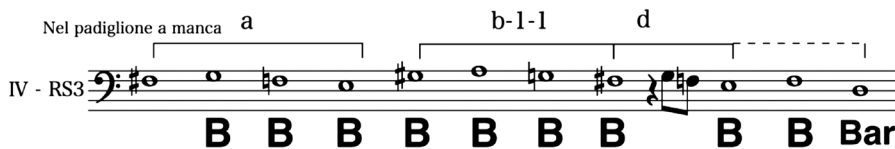
同じように、【II-RS1】ではフィガロが8回連続で変えており、ここでも副属七と定型のディスジャンクトが含まれる(譜例17)。

譜例17 【II-RS1】(抜粋)における和音を変える回数の変化(F=フィガロ、S=スザンナ)



また、バルバリーナ1人の場面【IV-RS3】も、バルバリーナは9回連続で和音を変え、定型のディスジャンクトとコンジャンクトが見られる箇所である(譜例18)。

譜例18 【IV-RS3】(抜粋)のバス還元譜(B=バルバリーナ、Bar=バルトロ)



以上で見てきたように、《フィガロの結婚》の全レチタティーヴォ・セッコ内で、特定の人物が連続で和音を変える回数が最も多い9回、次に多い8回、その次に多い7回の時にコンジャンクトやディスジャンクトが使われているのは偶然ではないであろう。モーツァルトは、会話を主導する明確な「話し手」がいる場面に、副属七や定型のコンジャンクトやディスジャンクトを使うことで、和声進行を滑らかにしたのである。

4.1.1.3.4. 多数の人物が登場する場面(B)の例

《フィガロの結婚》の中でも、最も登場人物が多く7人が現れる【III-RS9】と、その次に多く5人が現れる場面(【I-RS9】、【III-RS3】)でコンジャンクトまたはディスジャンクトによる接続が見られる。4人が現れる場面でも2箇所で見られる(【III-RS4】、【IV-RS5】)。

【III-RS9】では、フィガロが登場するまでの41小節間にわたって、副属七、定型a、定型c、副属七がコンジャンクトされて、6人の会話が進行する。それによって、多数の人物が登場し会話が入り組む中でも、和音進行として大きい流れを作っている。それぞれが長い台詞の場合は、和音変化が連続する傾向にある(譜例19)。

譜例19 【III-RS9】(抜粋)における和音を変える回数の変化(B=バルバリーナ、S=スザンナ、C=伯爵、R=伯爵夫人、A=アントニオ)

Queste sono, madama

III - RS9

B B S S B B C R R R C C B B A C

【I-RS9】15-27 は、フィガロ、スザンナ、バジリオ、ケルビーノ、伯爵の5人の場面で、副属七がデイスジャンクトされる(譜例31のバス還元譜を参照)。【III-RS3】3-28は、ドン・クルツィオ、マルチェッリーナ、フィガロ、伯爵、バルトロの5人の場面で、副属七、定型a、定型dがデイスジャンクトされる(譜例31のバス還元譜を参照)。この場面は、フィガロのお母さんがマルチェッリーナだと発覚する重要なレチタティーヴォ・セッコである。20小節からの定型dには、バルトロ、フィガロ、伯爵、マルチェッリーナ、ドン・クルツィオ、もう一度フィガロのセリフが1つの定型に含まれている(譜例20)。多数の人物が対話するが、同じ和音内で進行する時は、基本的に感情は同じである。伯爵の「なんと? Come?」とマルチェッリーナ「なんてこと? Cosa?」は驚きを表現し、バルトロの「証拠は? La prova?」とドン・クルツィオの「証人は? Il testimonio?」は同様に驚きもあるが、それ以上に真相を問いたそうと疑問を投げかけている。これらを一つの定型に組み込むことで、多数の人物が現れる場面においても、登場人物の感情を明確に処理している。

譜例20 1つの定型に5人の台詞(【III-RS3】18-26)

18 FIGARO BARTOLO

so - no? La - scia - te an - cor cer - car - li: do - po die - ci an - ni io spe - ro di tro - var - li. Qual - che bam -

21 FIGARO IL CONTE MARC BARTOLO DON CURZIO

bin tro - va - to? No per - du - to, dot - tor, an - zi ru - ba - to. Co - me? Co - sa? La pro - va? Il te - sti -

24 FIGARO

mo - nio? L'o - ro, le gem - me, ei ri - ca - ma - ti pan - ni, che ne' più te - ne - ri an - ni mi ri - tro - va - ro ad -

4.1.1.4. 上行音形

標準様式の進行には、上行音形が見られる。上行音形は全音階的上行と半音階的上行に

分けられる。ここでは、3音以上の上行が見られる場合を指し、最大で7音の上行が見られた。なお、経過的カデンツの音も含めている。

4.1.1.4.1. 全音階的上行

全音階的上行とは、バス音が全音階的に上行していく箇所である。基本的に登場人物の「感情の高揚」が見られる箇所で使用される。レチタティーヴォ・セッコから楽曲に移る際には、基本的に登場人物の感情が高揚するか、場面の緊張感が高まる。そのため、レチタティーヴォ・セッコの終わりのカデンツに向かって上行音形が見られることが非常に多い。なお、半音階的上行と混合して上音上行をする場合は、半音階的上行に含めている。

レチタティーヴォ・セッコの終わりのカデンツに向かう上行音形(13箇所、括弧内は上行の音数を示す)：【I-RS2】52-54(3音)、【I-RS8】32-35(3音)、【II-RS2】25-29(3音)、【II-RS3】19-24(4音)、【II-RS4】54-59(4音)、【II-RS5】20-28(3音)、【II-RS8】25-29(4音)、【III-RS3】33-38(5音)、【III-RS5】12-16(3音)、【III-RS6】7-11(3音)、【IV-RS1】45-50(3音)、【IV-RS3】41-44(3音)

【III-RS3】は、レチタティーヴォ・セッコの終わりのカデンツに向かって5音の上行音形が見られる(譜例21)。フィガロの母親がマルチェッリーナで、父親がバルトロだとわかったことで、全員の感情が高揚していく。その結果、5音の上行を伴って6重唱に向かっていく。

譜例21 5音の全音階的上行 (【III-RS3】33-38)

32 MARC. FIGARO D. CURZ. IL C.
dis - se? Oh Di - o, c c - gli... E ver son i - o. Chi? Chi?

34 BARTOLO MARC. BARTOLO FIGARO BARTOLO
Chi? Ra - fa - cl - lo. Ei la - dri ti ra - pir... Pres - so un ca - stel - lo. Ec - co tua

36 FIGARO BARTOLO D. CURZ IL C. FIGARO MARCELLINA
ma - dre. Ba - li - a... No, tua ma - dre. Sua ma - dre! Co - sa sen - to! Ec - co tuo pa - dre.

全音階的上行

attacca subito

また、標準様式から楽曲様式へ移る際、標準様式から挿入的通奏低音の経過的カデンツ、注釈的通奏低音に移る際、またレチタティーヴォ・セッコからレチタティーヴォ・アッコンパニャート¹¹へ移る際にも、上行音形が見られる。標準様式から別の形へと移行するということは、やはり登場人物や場面に何らかの変化が起きた場合である。

楽曲様式へ移る前：【III-RS4】13-16 (4音)

経過的カデンツへ移る直前とカデンツ：【II-RS1】77-78 (3音)、【III-RS1】7-13 (5音)、

注釈的通奏低音へ移る直前：【I-RS6】32-36 (4音)

レチタティーヴォ・アッコンパニャートへ移る直前：【III-RS2】9-18 (5音)

その他、標準様式の途中で上行音形が見られる場合もある。基本的には、登場人物の感情が高揚したり、場面の緊張感が高まったりする箇所である。

標準様式の途中における上行音形(14箇所)：【I-RS3】11-17 (4音)、【I-RS6】23-31 (5音)、【I-RS6】47-52 (4音)、【I-RS8】20-26 (5音)、【I-RS8】26-31 (4音)、【II-RS4】14-22 (4音)、【III-RS8】4-9 (3音)、【III-RS9】62-72 (4音)、【IV-RS1】33-38 (4音)、【IV-RS5】11-18 (3音)、【IV-RS5】19-20 (3音)、【IV-RS6】6-10 (3音)

4.1.1.4.2. 半音階的上行

モネルは、ナポリ派オペラのレチタティーヴォ一般において、興奮の高まりとして半音的に上行するバスが用いられることを述べている(Monelle 1978: 248)。クーパーは、1770年代半ばまでの初期のモーツァルトのレチタティーヴォ・セッコにおいては、バスの半音進行に重きが置かれる傾向があったことを、譜例を用いて詳細に検証を行っている。それに対して、モーツァルトの円熟したオペラにおいては、半音階の使用は例外的であったと記述している(Cooper 2009: 8、81)。

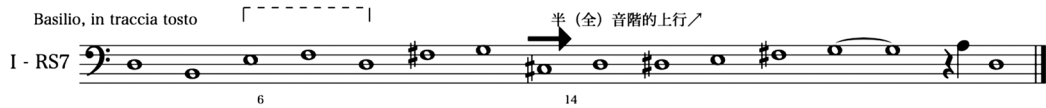
このオペラでは9箇所に半音階的上行が見られたが、全音階的上行と同様、感情が高揚する場面で用いられた。ここでは、3音以上の半音上行が連続する場合とする。

登場人物の感情が高揚する場面、緊張感が高まる場面：【I-RS2】18-33 (4音)、【I-RS2】33-39 (4音)、【I-RS7】14-24 (4音 ※全音階的上行を含めると7音の上行)、【II-RS3】1-11 (3音)、【II-RS4】23-36 (4音)、【II-RS4】38-46 (3音 ※全音階的上行を含めると5音の上行)、【II-RS8】1-13 (4音)、【III-RS1】24-3 (4音)、【IV-RS1】21-32 (4音 ※全音階的上行を含めると5音の上行)

【I-RS7】のレチタティーヴォ・セッコ終わりには、通奏低音の4音の半音階的上行と、3音の全音階的上行を伴って、計7音の上行が見られる(譜例22)。自分がスザンナを口説く

のを聞いていたのかと伯爵はケルビーノに問いたですが、うまくかわされ、次第に苛立ちの感情を高めていく。そこにフィガロが農民を引き連れて現れて合唱となる。この一連の緊張感の高まりが、通奏低音の上行に結び付いている。

譜例22 7音の上行音形の例(【I-RS7】のバス還元譜)



4.1.1.5. 下行音形

下行音形は、全音階的下行と半音階的下行に分けられる。定型には3音の全音階的下行音形が含まれているので、ここでは分類しない。その他で、3音以上の下行が見られる場合を下行音形とし、最大で5音の下行が見られた。なお、半音階的下行と混合して半音下行をする場合は、半音階的下行に含めている。

4.1.1.5.1. 全音階的下行

定型以外でバス音が全音階的に下行するのは以下の3箇所である。意図的な使用は見られない。

使用箇所(3箇所)：【I-RS5】41-42(3音)、【I-RS6】5-10(4音)、【IV-RS1】38-41(3音)

4.1.1.5.2. 半音階的下行

バス音に半音階的下行が見られるのは4箇所である。【II-RS8】20-24に見られる3音の半音下行は、化粧室に隠れたのがケルビーノであると伯爵夫人が伯爵に白状する箇所である。

伯爵夫人に、隠れているのは「男の子です... È un fanciullo...」と言われ、意外な展開に戸惑う伯爵の様子を、Fis音からG音に解決せずにF音に下行させることで表現している(譜例23)。

譜例23 3音の半音下行(【II-RS8】20-24)



使用箇所(4箇所)：【I-RS5】20-28(3音)、【I-RS6】51-63(4音 ※全音階的下行を含めると5音の下行)、【II-RS8】20-24(3音)、【III-RS1】41-47(3音)

4.1.1.2. 楽曲様式

標準的通奏低音のうち、通奏低音が一定の間動かないものを「標準様式」と呼んだが、拍子構造が明確で、通奏低音が歌唱声部の伴奏のように動くものを、本論文では「楽曲様式」と呼ぶ。《フィガロの結婚》には2箇所に見られる。

【II-RS1】15-22は、2幕で最初にフィガロが登場する場面である。フィガロは、伯爵を懲らしめるための作戦をこの先で述べるため、カヴァティーナの旋律を用いてその意気込みを強調していると言えよう(譜例23)。

譜例23 楽曲様式(フィガロの登場【II-RS1】15-22)

【III-RS4】17-19はマルチェリーナの母親がフィガロだとわかり、2組のカップルが誕生して4人で幸せを分かち合う場面である。4重唱のようなレチタティーヴォ・セッコである(譜例24)。

譜例24 楽曲様式(4重唱のようなレチタティーヴォ・セッコ【III-RS4】17-19)

使用箇所(2箇所)：【II-RS1】15-22、【III-RS4】17-19

4.2. 挿入的通奏低音

歌唱声部を伴って通奏低音が動く標準的通奏低音に対し、歌唱声部を伴わずに通奏低音のみが動くものを挿入的通奏低音と呼ぶ。挿入的通奏低音は、カデンツ、経過のカデンツ、注釈的通奏低音に分類できる。

4.2.1. カデンツ

レチタティーヴォ・セッコが終わり、次の楽曲に移る際には、「V→I」のカデンツが通常置かれる(譜例25)。

譜例25 レチタティーヴォ・セッコ終わりのカデンツ (【I-RS2】)

また、レチタティーヴォ・セッコがドミナント(V)で終わり、次の楽曲の冒頭がトニック(I)となるものもある。これをクーパーは「推進するカデンツ The propelling cadence」と呼び、モーツァルトは同世代の作曲家の誰よりも頻繁に、なおかつ効果的に用いたと指摘している(Cooper 2009: 58)。《フィガロの結婚》では、【I-RS1】から第2番、【I-RS4】から第5番、【II-RS5】から第14番、【III-RS1】から第17番(譜例26)、【III-RS3】から第19番、【III-RS9】から第23番が推進するカデンツになっており、レチタティーヴォ・セッコから楽曲への流れが途切れることなく進行する。

譜例26 推進するカデンツ (【III-RS1】から第17番)

The image displays a musical score for Example 26, which is a cadence from the opera 'The Marriage of Figaro' by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is divided into two main sections. The first section, starting at measure 46, features a vocal line for Susanna and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "ve-ste in-ten-der me voi stes-sa. È mio do- ve- re: e quel di sua Ec-cel- len-za è il mio vo-le- re." The piano accompaniment is marked "attacca subito". The second section, titled "Nº 17 Duetto" and marked "Andante", starts at measure 49. It includes staves for Flauto I, II; Fagotto I, II; Corno I, II in La/A; Violino I; Violino II; Viola I, II; SUSANNA; IL CONTE; Continuo (Cembalo, Violoncello); and Violoncello e Basso. The vocal lines for Susanna and Il Conte include the lyrics: "Cru-del! per-chè fi- no-ra far- mi lan-guir co- sì, per-". The piano accompaniment includes various dynamic markings such as *f*, *p*, *sfp*, and *a2*.

4.2.2. 経過的カデンツ

通常はレチタティーヴォ・セッコの終わりにカデンツが置かれるが、レチタティーヴォ・セッコの間でカデンツが置かれる箇所を、本論文では経過的カデンツと呼ぶ。使用環境は2つに分けられる。すなわち、登場人物の登場や退場の場面と、話の区切りや切り替わりの場面である。

使用箇所(9箇所)：

- A. 登場人物の登場や退場の場面(2箇所)：【III-RS9】44(フィガロの登場)、【IV-RS3】31(フィガロ退場)
- B. 話の区切りや切り替わりの場面(7箇所)：【I-RS1】11-12、【I-RS6】11、【II-RS1】78、【III-RS4】7、【III-RS1】13-14、【IV-RS1】32、【I-RS8】26

譜例27は、登場人物の登場や退場の場面(A)の例である。ここでは、フィガロの登場に合わせて経過的カデンツが置かれ、彼の登場をより効果的にしている。

譜例27 推進するカデンツ (【III-RS1】から第17番)

Scena XIII
I detti, FIGARO.

FIGARO

4.2.3. 注釈的通奏低音

クーパーは、旋律線を伴った通奏低音を「注釈的通奏低音 The commenting continuo」と名付けた。注釈的通奏低音は、新しい劇的な瞬間が起こったきっかけ、または登場人物の思考、意志、感情の強調であると説明している (Cooper 2009: 22)。《フィガロの結婚》でも、注釈的通奏低音がクーパーの説明と同様に用いられている。

譜例28の【III-RS7】12は、スザンナと伯爵夫人が手紙を書き出すきっかけとなる注釈的通奏低音である。このオペラでは、新しい劇的な瞬間が人物の登場とも重なっている場合もある。【I-RS6】では、伯爵の登場 (【I-RS6】3)と、バジリオの登場 (【I-RS6】37)の2箇所に見られる。

使用箇所(8箇所) : 【I-RS2】40-51、【I-RS6】3、【I-RS6】37、【II-RS1】68、【III-RS2】9、【III-RS4】17-19、【III-RS7】12、【IV-RS1】20

譜例28 注釈的通奏低音 (【III-RS7】12)

(SUSANNA siede e scrive.)

LA CONTESSA

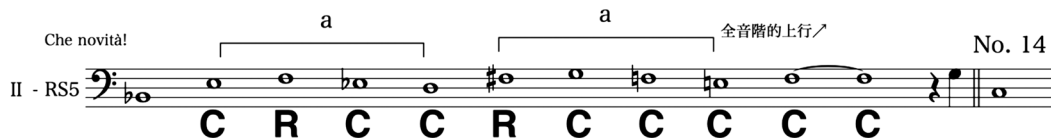
(dettando)

attacca

4.3. レチタティーヴォ・セッコ【II-RS5】の分析

以上を踏まえた上で、【II-RS5】全体を分析する。第2幕の第14番前のレチタティーヴォ・セッコである。ここで着目すべきなのは、①定型aがディスジャンクトで接続されていること、②話し手である伯爵が和音を変える回数が多いこと、③次の楽曲に向かって全音階的上行が見られること、④推進するカデンツが用いられていることである (譜例29、譜例30)。

譜例29 【II-RS5】のバス還元譜と和音を変える回数の変化 (C=伯爵、R=伯爵夫人)



- ① 2小節から12小節にかけて定型のメジャー型(a)と、13小節から24小節にかけて定型のメジャー型(a)が見られ、これらはディスジャンクトで接続されている。
- ② この接続は、会話を主導する明確な「話し手」がいる場面に分類することができる(4.1.1.3.3を参照)。それは2人の登場人物の和音を変える回数の違いによっても明白である。この場面は、伯爵夫人が浮気をしているという密告の手紙を受け取り、狩猟から息急ぎ切って戻ってきた伯爵と、慌てて化粧室に隠したケルビーノのことをごまかそうとする伯爵夫人の攻防の場面である。基本的に、伯爵が伯爵夫人を問いただす場面となっている。その結果、会話の話し手は伯爵となり、伯爵が和音を変える回数が8回なのに対し、伯爵夫人が和音を変える回数は2回にとどまっている。話し手に意思があったり、問いかけたりする際に和音は変わるため、伯爵の方が4倍も多くなっている。伯爵夫人はおおかた、伯爵の問いに対して反応するのみである。
- ③ 20小節のバス、E音から、F音、G音と3音の全音階的上行が見られ、伯爵の苛立ちの感情の高揚と一致する。
- ④ そして最後のG音のドミナントは第14曲の第1音へと解決する。すなわち、推進するカデンツ(4.2.1.を参照)が見られ、レチタティーヴォ・セッコから楽曲への進行が、劇的に切断されないよう作られている。

譜例30 【II-RS5】のレチタティーヴォ・セッコ

7 **IL CONTE** **LA C.** [CHERUBINO fa cadere un tavolino] **LA C.**

da - ta: Ad o - gni mo - do voi non sic - te tran - quil - la: guar - da - te que - sto fo - glio? Nu - mi! è il fo - glio che

R **C**

10 una sedia in gabinetto, con molto strepito.] **IL C.** **C**

Fi - ga - ro gli scris - se... Cos' è co - de - sto stre - pi - to? in ga - bi - net - to qual - che

12 **LA CONTESSA** **IL CONTE** **LA C.** **IL CONTE**

co - sa è ca - du - ta: lo non in - te - si nien - te. Con - vien che ab - bia - te i gran pen - sie - ri in men - te. Di che? Là v'è qual -

T **R** **C**

ディスジャンクト 定型a

15 **LA CONTESSA** **IL CONTE** **LA CONTESSA** **C**

cu - no. Chi vo - le - te che si - a? Lo chie - do a vo - i. Io ven - go in que - sto pun - to. Ah sì, Su -

18 **IL CONTE** **LA CONTESSA** **C** **C**

san - na... ap - pun - to... Che pas - sò mi di - ce - ste al - la sua stan - za!... Al - la sua stan - za, o

③ 全音階的上行→

21 **IL CONTE** **LA CONTESSA** (con un risolino sforzato)

qui - non vi - di be - ne... Su - san - na! - e don - de vie - ne che sie - te si tur - ba - ta? Per la mia ca - me - rie - ra?

24 **IL CONTE** lo non so nul - la: ma tur - ba - ta senz' al - tro. Ah que - sta ser - va più che non

26 **IL CONTE** tur - ba me tur - ba voi stes - so. È ve - ro, è ve - ro: e lo ve - dre - te a - des - so.

C

4

attacca subito

4.4. バス還元譜

バス還元譜は、《フィガロの結婚》におけるレチタティーヴォ・セッコの通奏低音のみを抜き出した譜例である(譜例31)。バス還元譜では、副属七、定型、上行音形、下行音形を記している。

作成の方針および記譜の約束事は以下のとおりである。

- バス音はすべて全音符で記す。カデンツについては、譜面通りに四分音符で記す。
注釈的通奏低音についても、1つのユニットのリズムは譜面通りに記すが、前後関係の休符に関してはその限りではない。
- 同じバス上で和音が変わる場合はタイで記す。
- 副属七は点線括弧、定型は括弧で示す。
- 五線の下に数字は小節数を示す。
- レチタティーヴォ・アッコンパニヤートへ続く場合には「Acc. へ」を記し、推進するカデンツが使用されている場合には、次の楽曲の1音目のバス音と、楽曲の番号を「No.」で記す。
- レチタティーヴォ・セッコ終わりの小節線は新全集(Mozart 1973)に従う。

譜例31 バス還元譜

Cosa stai misurando No. 2

I - RS1

2 11

Or bene; ascolta, e taci

I - RS2

7 18 26 37 40

半音階的上行↗ 半音階的上行↗

全音階的上行↗

Ed aspettaste il giorno

I - RS3

11

Tutto anchor no ho perso No. 5

I - RS4

Va'la, vecchia pedante

I - RS5

2 20 27 41

半音階的下行↘ 全音階的下行↘

Ah, son perduto!

I - RS6

3 5 11 13

b-2 全音階的下行↘

The image displays a musical score for a bass reduction, consisting of six systems. Each system includes a vocal line with lyrics and a corresponding bass line. The first system, 'Cosa stai misurando', is marked 'No. 2' and shows a bass line with notes at measures 2 and 11. The second system, 'Or bene; ascolta, e taci', is marked 'I - RS2' and shows a bass line with notes at measures 7, 18, 26, 37, and 40. It includes annotations for '半音階的上行' (half-step ascent) and '全音階的上行' (whole-step ascent). The third system, 'Ed aspettaste il giorno', is marked 'I - RS3' and shows a bass line with notes at measure 11. The fourth system, 'Tutto anchor no ho perso', is marked 'No. 5' and 'I - RS4'. The fifth system, 'Va'la, vecchia pedante', is marked 'I - RS5' and shows a bass line with notes at measures 2, 20, 27, and 41. It includes annotations for '半音階的下行' (half-step descent) and '全音階的下行' (whole-step descent). The sixth system, 'Ah, son perduto!', is marked 'I - RS6' and shows a bass line with notes at measures 3, 5, 11, and 13. It includes an annotation for '全音階的下行' (whole-step descent) and a 'b-2' marking.

全音階的上行↗

全音階的上行↗

「-----」

23 32 37 41

全音階的上行↗

a 全(半)音階的下行↘

「-----」

47 49 51 71

Basilio, in traccia tosto

「-----」

半(全)音階的上行↗

I - RS7

6 14

Cos'è questa commedia?

「-----」

全音階的上行↗

全音階的上行↗

全音階的上行↗

I - RS8

10 20 26 32

Evviva!

「-----」

「-----」

I - RS9

15 22

Vieni, cara Susanna

b-1-1

II - RS1

4 15

「-----」

「-----」

a

26 39 45

「-----」

全音階的上行↗

Acc.へ

64 68 77 78

Quanto duolmi, Susanna

II - RS2

5 9 21 25

b-1-1 b-1-2 全音階的上行↗

Bravo! che bella voce!

II - RS3

13 19

半音階的上行↗ a 全音階的上行↗

Quante buffonerie!

II - RS4

2 14 19 23

全音階的上行↗ a 半音階的上行↗

b-2 全(半)音階的上行↗ 全音階的上行↗

33 38 54

Che novità!

II - RS5

2 13 20

a a 全音階的上行↗ No. 14

Dunque, voi non aprite?

II - RS6

13 18

b-2 全音階的上行↗

Oh guarda il demonietto!

II - RS7

6

全音階的上行↗

Tutto è come io lasciai

II - RS8

6 20 22 25

半音階的上行↗ 半音階的下行↘ a 全音階的上行↗

Che imbarazzo è mai questo! 全音階的上行↗ 半音階的上行↗

III - RS1

7 13 17 24

b-1-1 半音階的下行↘ No. 17

33 41

E perché fosti meco 全音階的上行↗

III - RS2

9

È decisa la lite. a d 全音階的上行↗ No. 19

3 8 20 33

d 全音階的上行↗

Eccovi, o caro amico

III - RS4

4 7 13 17

Andiamo, andiam, bel paggio 全音階的上行↗

III - RS5

6 12

Io vi dico, signor 全音階的上行↗

III - RS6

3 10

b-2 全音階的下行↘

Cosa mi narri?

III - RS7

7 12

Piegato è il foglio...

III - RS8

4 6

Queste sono, madama

III - RS9

2 11 25 32 44

a c

全音階的上行↗

No. 23

44 56 62

Barbarina cos'hai?

IV - RS1

b-2 a

11 20

半(全)音階的上行↗

全音階的上行↗

a

全音階的下行↘

全音階的上行↗

21 32 33 35 38 39 45

Presto avvertiam Susanna

IV - RS2

7

Nel padiglione a manca

IV - RS3

a b-1-1 d

6 9 11

a

全音階的上行↗

31 32 41

Totto è disposto

IV - RS4

Signora, ella mi disse

IV - RS5

8 11 19

b-1-1

全音階的上行↗

全音階的上行↗

Perfida

IV - RS6

6

全音階的上行↗

5. 結論

本論文では、これまで明確に分類されてこなかったレチタティーヴォ・セッコの通奏低音の分類を行い、構文論的に分析して「定型」を見いだした後、それらの接続について意味論的な分析を試みた。まず、歌唱声部を伴って動く標準的通奏低音と歌唱声部を伴わずに動く挿入的通奏低音に大きく分類し、それぞれの下位分類を設けた。さらに、レチタティーヴォ・セッコの大部分を担う標準的通奏低音の標準様式の進行に着目し、そこでは多用される型を見出した。すると、《フィガロの結婚》の全レチタティーヴォ・セッコの28%は副属七の使用、20%は筆者が「定型」と名付けた進行の使用で成り立っていることがわかった。つまり、レチタティーヴォ・セッコのほぼ半分の和声進行には型があるということになる。長く展開されるレチタティーヴォ・セッコでも、単純な型の接続が基本になっている。これらの型の接続には、一つの和音を共有する「コンジャンクト」と、共有する和音を持たない「ディスジャンクト」という2種類の方法があった。

次に、これらの型の接続について、会話を主導する明確な「話し手」がいる場面と、多数の人物が登場する場面を想定して意味論的に検討した。その結果、会話を主導する明確な「話し手」がいる場面では、「話し手」自身が和音を変えながら進めていくことが明らかになった。

一方、副属七と定型以外の部分では、上行音形や下行音形を用いて、登場人物の感情や、場面自体の起伏を作り上げていることを考察した。さらに、楽曲様式、経過的カデンツ、注釈的通奏低音を印象的に使うことによって、劇的な効果が高められていることも確認できた。

以上で分析したことは、これまで見過ごされてきたモーツァルトのレチタティーヴォ・セッコをより深く解明する際の一つの手段に過ぎないが、この分野の研究に対する一つの礎石の役割を果たすものと考えている。

¹ “Secondary dominant”の訳語で、意味は「調の主和音以外の和音に対してドミナント関係をもつ和音」のこと(服部 1982: 1722-1723)。本事典には「2次ドミナント」と記されているが、本論文では「副属七」を用いる。

² The difficulty, of course, was that Fux’s theoretical system, based on his concept of Palestrina, did not enable him to see the quite simple harmonic system that governed even his own secco recitative. This system involves a liberal use of secondary dominants. In fact, in the normal, conversational style of 18th-century secco, almost every second chord turns out to be a dominant of the following chord. It is these secondary dominants that are responsible for much of the profusion of accidentals so characteristic of secco recitative. This continual cadencing of the harmony is admirably suited to the alternate tension and relaxation of speech, which the secco imitates. A short declaratory sentence will normally begin on secondary dominant and end on its resolution. Phrases within a longer sentence tend to be organized the same way, and the chords of resolution are normally closely related to each other in one basic tonality. This is such a simple system that it is hardly credible that so many scholars could have failed to notice, or at least to describe it. But we must not over-simplify. Even within the normal conversational tone of secco writing, other progressions were used to increase the tension and release. For example, a secondary dominant may be preceded by its dominant, and by the dominant of its dominant almost ad infinitum. Progressions such as the following are not uncommon: E major - A major - D major - G major - C - F. This could be analyzed as: V/V/V/V/V-V/V/V/V-V/V/V-V/V-V-I (Downs 1961: 59)

³ 本論文では、定型の説明において開始音を Fis 音に固定しているため、ここでも同様の開始音にする。

⁴ 《フィガロの結婚》の副属七の総小節数(281.5小節)をレチタティーヴォ・セッコの総小節数(997小節)で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。 $281.5 \div 997 = 0.282... = 28\%$ (小数点第3位を四捨五入)。

⁵ 筆者は以前の論文では「定型1」と呼んだが(高橋 2020: 5)、本論文では「定型」と呼ぶ。

⁶ 《フィガロの結婚》の定型の総小節数(189.5小節)をレチタティーヴォ・セッコの総小節数(997小節)で割ることで導き出した。計算式は以下の通りである。 $189.5 \div 997 = 0.190... = 19\%$ (小数点第3位を四捨五入)。

⁷ 以前の論文では、「変形型」と名付けたが(高橋 2020: 9)、「特殊型」に変更した。《コシ・ファン・トゥッテ》では、定型と和声が同じでバス音が一部変化したもの、バス音が同じで和声に変化や拡大したもの、バス音と和声がどちらも一部変化したもの、定型が途中で中断されるものなどが見られた。

⁸ Fis 音開始が最も多く 14箇所ある。それ以外は E 音が 8箇所、Gis 音が 3箇所、D 音が 2箇所、Dis 音が 1箇所である。

⁹ 開始音を Fis 音に移調している。

¹⁰ 定型と定型のコンジャンクト、定型と定型のディスジャンクト、副属七と副属七のディスジャンクト、定型と副属七のコンジャンクト、定型と副属七のディスジャンクトのパターンが存在する。副属七はバス3音で1組となる場合が多いが(4.1.1.1を参照)、基本的には副属七は連なっていく性質を持つ。そのため、副属七と副属七の接続にはコンジャンクトはない。

¹¹ 新全集(Mozart 1973)の表記は“Recitativo istrumentato”であるが、現代の慣習にしたがってレチタティーヴォ・アッコンパニヤートとする。

¹² 以前の論文で「楽曲的セッコ」と呼んだものを指す(高橋 2020: 24)。

【参考文献】

Alhadeff, Brian Asher

2006 *Keyboard secco-recitative improvisation in comic opera: A practical guide for improvising secco-recitative including a new notational short-hand and the complete realizations of the secco-recitatives in Wolfgang Amadeus Mozart's "Le nozze di Figaro K. 492", and Gioacchino Rossini's "Il barbiere di Siviglia"*, D. M. A. diss., University of California, Los Angeles.

Cooper, Sean David

2009 *The virtue of recitativo semplice in the operas of Wolfgang Amadeus Mozart*, D. M. A. diss., University of Memphis.

Downes, Edward O. D.

1961 ““Secco” recitative in early classical opera seria (1720-80).” *Journal of the American Musicological Society*. 14-1: 50-69.

Monelle, Raymond

1978 “Recitative and dramaturgy in the dramma per musica.” *Music & Letters*. 59 (3) (July 1978): 245-267.

Westrup, J. A.

1956 “The nature of recitative.” *Proceedings of the British Academy*. 42 (London: Oxford University Press, [1956]): 27-43.

高橋 健介

2020 「モーツァルト《コシ・ファン・トゥッテ》のレチタティーヴォ・セッコにおける通奏低音の進行 一定型と特殊音形による表現」『音楽文化研究』19: 1-38.

鳴海 史生

2007 「モーツァルト《フィガロの結婚》の通奏低音チェンバロの調律について」『尚美学園大学芸術情報研究』12: 23-36.

服部 辛三

1982 「2次ドミナント」下中 邦彦(編)『音楽大事典』東京: 平凡社: 4: 1722-1723.

【楽譜】

Mozart, Wolfgang Amadeus

1973 *Le nozze di Figaro*. vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter, (Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Serie 2. Bühnenwerke; Werkgruppe 5. Opern und Singspiele; Bd. 16.).

2007 *Le nozze di Figaro: K. 492. Facsimile of the Autograph Score*, Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Biblioteka Jagiellońska Kraków(Mus. ms. autogr. W.A.Mozart 492). Introductory Essay by Norbert Miller; Musicological Introduction by Dexter Edge. Los Altos, Calif.: Packard Humanities Institute; Kassel; New York: Distributed in conjunction with Bärenreiter.

NMA オンライン 新モーツァルト全集：デジタル版（最終閲覧日：2020年10月24日）

URL: <http://dme.mozarteum.at/DME/nma/start.php?l=3>

たかはし けんすけ（ピアノ）